

Entrevista al sonidista André Rigaut ■

André Rigaut fue el sonidista de films de, entre otros,
Nikita Mikhalkov, Patricio Guzmán, Stan Neumann,
Richard Copans, Bernard Debord, Carmen Castillo,
Serge Moati, Maire Dumora.

Publicado en la revista *Images documentaires*,
Nº 59-60. Octubre de 2006. ■

DANIEL DESHAYS: *Como sonidista, usted ha trabajado tanto en documentales como en films de ficción...*

ANDRÉ RIGAUT: Siempre quise navegar entre la ficción y el documental. En los decorados de ficción siempre hay un dispositivo pesado, pero también hay tiempo y dinero. En los lugares donde se filma un documental no tenemos ese tiempo y debemos trabajar con los medios que disponemos. Pero al mismo tiempo esta liviandad nos coloca en una posición más próxima al film. El sonidista está más implicado en su fabricación. En los films de ficción puede que uno no tenga prácticamente ningún contacto con el realizador.

Pasar del documental a la ficción no es un problema, sino más bien una necesidad. No quisiera hacer solamente documentales, porque frecuentemente uno está solo, sin nadie que lo ayude para hacer el sonido. Además hay pocos medios en la postproducción (montaje del sonido y mezcla final). Si el sonido es más o menos, pero la toma tiene fuerza, la película puede funcionar a pesar de todo...

En un decorado de ficción hay siempre por lo menos un asistente, que es un compañero y un interlocutor privilegiado para el sonidista. Se puede ser más perfeccionista, más exigente. Seguramente porque se tiene más tiempo para pensar el sonido de una toma, y se ha reflexionado antes de filmarla. En la ficción se puede y se debe anticipar las cosas.

Cuando terminé mis estudios en la escuela Louis Lumière, en 1980, quería trabajar en la radio. El sonido, para mí, era la radio. Veía la cámara, la imagen, como un obstáculo para el trabajo de sonido. Las dificultades para el sonido que están ligadas a la elección de

los decorados, a la luz... Me parecía que todo eso me impedía hacer mi trabajo. Quería elegir el lugar del micrófono sin tener problemas, y por otro lado acababan de autorizarse muchas radios libres. Pero rápidamente me di cuenta de que esas radios no tomaban el camino que hubiera deseado.

DANIEL DESHAYS: *¿Y cómo llegó al cine?*

ANDRÉ RIGAUT: Por casualidad; hice mi primer cortometraje como microfonista en una película del IDHEC, que hacía un compañero de promoción. Fue por curiosidad, para ver cómo era una filmación.

Y fue el flechazo. En lugar de plantear inconvenientes, los dispositivos de la puesta en escena eran una apertura para mí, y el trabajo de sonido no era una cuestión técnica o puramente estética, sino que posibilitaba también contar historias. El cine es un arte total.

Después de un recorrido un poco errático, pasando por la televisión, terminé por trabajar en un largometraje, **Les prédateurs de la nuit**, de Jesús Franco, un film raro, medio porno, una especie de remake de **Ojos sin rostro**, de Franju. Pero para mí ya era dar un paso en el medio del cine: ahí estaban actores como Helmut Berger, Stéphane Audran..., y encontré a un primero de cámara que después me permitió que encontrara a sonidistas que me interesaban: Domini-que Vieillard, Pierre Excoffier, Jean-Jacques Ferran... Y fue justamente Dominique Vieillard quien me llevó una semana después para trabajar con él en **Outremer**, de Brigitte Roüan. Eso sucedió en 1988, y en 1993 dejé la caña del microfonista y tomé el grabador del sonidista. Desde entonces trabajo tanto en ficciones como en documentales.

DANIEL DESHAYS: *Usted trabajó con dos realizadores tan distintos como Nikita Mikhalkov y Marie Dumora...*

ANDRÉ RIGAUT: Sí, trabajé en un film de ficción en Rusia con Nikita Mikhalkov, en estudio, y en un documental filmado en la ciudad de Mulhouse con Maire Dumora. Con Mikhalkov fue trabajar con un equipo de cincuenta personas. Se filmó durante 15 semanas (se habían previsto 8 semanas), primero en los estudios Mosfilm y después en el Caúcaso. Era una adaptación de **12 hombres en pugna** de Sidney Lumet (William Friedkin ya había hecho otra versión), ambientada en la Rusia contemporánea

La producción y el realizador pusieron todos los medios necesarios (incluso en el sonido) para un proyecto difícil: 12 actores todo el tiempo en acción, como, por ejemplo, dos cámaras 35mm. Cinemascope. Todo fue puesto en obra para que yo pudiera trabajar en buenas condiciones: utilicé un grabador multipistas Aaton Cantar. Hasta que un día me di cuenta de que para filmar una toma tenía que utilizar otro grabador a causa de la complejidad técnica del sonido, se suspendió la filmación, se alquiló otro grabador y se filmó la toma el día siguiente. Nikita es un cineasta que sabe escuchar. Tiene puestos los auriculares todo el tiempo, y así escucha lo mismo que escucho yo y reacciona en función de eso. No habla de cuestiones técnicas, pero busca el *tempo* del plano escuchando el sonido. Su relación con el equipo técnico y con los actores es la misma que tiene un director de orquesta con los músicos. Esta era la cuarta vez que trabajaba con él, y me doy cuenta cada vez más de cómo funciona, de a qué cosas es sensible. Con el guión en la mano pude discutir con anterioridad sobre los dispositivos que había que poner en funcio-

namiento. Se sabe de antemano si se va a filmar en exteriores o interiores, en estudio o en decorados naturales, cuántos actores estarán ahí, si habrá efecto de lluvia o nieve, cuánto tiempo va a durar el plano... Todos estos elementos van a determinar las decisiones que deben tomarse. Y si no funciona la primera vez, se pueden mejorar las cosas y filmar de nuevo. No pasa lo mismo cuando uno filma un documental, mucho más dependiente de los imprevistos durante la filmación, y de alguna manera se sabe qué plano se filma sólo cuando se lo está filmando. Sabiendo además que se tiene esa única posibilidad de filmarlo.

Con Nikita se anticipa las escenas. Recuerdo una escena con un piano que se preparó mucho tiempo. Reflexionamos sobre los problemas que podían aparecer en el momento del montaje y tomamos las decisiones adecuadas. En un documental, por el contrario, se habla del film que se desea hacer y luego hay que prepararse por si las cosas no salen tal como estaban previstas...

El dispositivo técnico de la filmación de la película de Marie Dumora era muy simple. El equipo éramos dos, con pocos medios financieros, y se grababa el sonido en la misma cámara. No había grabador porque no se tenían los medios para alquilar mucho material, ni tampoco el dinero para pagar a alguien que en la postproducción sincronizara imagen y sonido. Así, el sonido era grabado en el mismo soporte que la imagen. El problema es que la grabación sonora en la propia cámara no es de buena calidad: una cámara video liviana como la que teníamos nosotros cuesta menos que un grabador profesional. Yo tenía un pequeño *mixer* para los micrófonos (el de la caña y dos inalámbricos) y mandaba el sonido a la cámara por un cable. No era yo quien largaba la grabación ni quien

la paraba. Era la propia realizadora (que manejaba la cámara) quien largaba y cortaba el sonido. Podía o no avisarme cuando filmaba o cuando dejaba de hacerlo. En un film de ficción se dice: “Cámara” y “Corte”, y todos saben cuándo funciona la cámara. El actor, y esto forma parte del contrato que se tiene con él, sabe cuándo es filmado. El actor, tanto como yo, trabaja en filmación, utiliza sus propias técnicas, y se puede aprovechar su aporte. Puedo decirle, por ejemplo, cuando le pongo un inalámbrico, que no hable al mismo tiempo que cierra la puerta, lo que forma parte de su trabajo.

En los documentales los personajes no son trabajadores del film. Y muy seguido, cuando el propio realizador maneja la cámara, la persona filmada no sabe cuándo se la está filmando.

Esta posición del sonidista en la filmación de un documental es a veces frustrante, porque está obligado a ir a lo esencial, sin demasiada sofisticación, pero puede ser gratificante e incluso motivo de regocijo cuando se logra ir más allá. Hay algo del orden de la gracia en el documental, mucho más que en la ficción. Sucede que uno se pone en tal estado de disponibilidad, al acecho, que no se deja sorprender por lo que pase. Se está ahí, y todo puede suceder, y todo sucede: accidentes de todo tipo que pueden llevarnos muy lejos. Marie Dumora habla de “trance”. Es un poco lo que sucede con una improvisación en jazz. Y uno tiene el placer de haber logrado captar eso que pasó, y que pasó sólo una vez, y de lo que hicimos una especie de lectura inmediata, y que finalmente eso tiene un sentido.

DANIEL DESHAYS: *¿Qué diferencia hay para usted entre la ficción y el documental?*

ANDRÉ RIGAUT: No pienso que haya hoy en día muchas diferencias entre documental y ficción. La fragilidad de la producción del film de Marie Dumora es una cosa, pero yo también trabajé como ayudante de sonido en **Roman d'une ville**, documental de Stan Neumann, donde se tenían muchos medios. Las tomas estaban puestas en escena, éramos dos para el sonido, con dos Nagra. Lo mismo pasó con un documental sobre la canción napolitana, donde se preparaban mucho las cosas, y ahí no había ninguna diferencia en mi trabajo, entre ficción y documental. Para mí, la diferencia mayor es que en el documental se filma algo que sucedería igualmente si no estuviéramos allí. La ficción hace existir una historia porque se la quiere filmar.

Y entonces la relación de quien filma y la persona filmada es totalmente diferente, aun cuando haya films de ficción que utilizan procedimientos propios del documental, y viceversa. No hay films que pertenezcan completamente a un género o a otro. Hay realizadores que filman ficción en las mismas condiciones que los documentales. En el film de Marie Dumora yo tenía la impresión de que las cosas se articulaban tan bien que parecía que trabajábamos con actores, y en el film de Nikita había momentos en donde se improvisaba y se dejaba que los actores fueran donde ellos querían...

En realidad la capacidad de reaccionar rápidamente ante lo imprevisto, que se adquiere trabajando en los documentales, me ayuda mucho en la filmación de una ficción, cuando rápidamente hay que encontrar la solución a un problema imprevisto. Y por otro lado, en las filmaciones livianas aprovecho lo que aprendí de experiencias en films de ficción, donde tuve la posibilidad de arriesgarme.



DANIEL DESHAYS: *¿El oficio de sonidista cambió con la llegada de las nuevas tecnologías?*

ANDRÉ RIGAUT: Ha habido dos cambios mayores que trajo el video al trabajo con el sonido. Por un lado, la posibilidad técnica de grabar el sonido en la propia cámara. Antes yo podía empezar el sonido antes y seguirlo después... Es algo importante. Tomemos a un personaje que sale de cuadro subiendo una escalera. En la imagen ya no pasa más nada, para el *cameraman* el plano terminó, pero se escucha al personaje alejarse y, entonces, para el sonidista todavía vive. La posibilidad de tener el sonido de los pasos alejándose aporta al film el fuera de cuadro, y puede ser utilizado en el montaje.

Otro ejemplo: podemos filmar el Plano General de una ciudad en el momento en que la luz le da todo su relieve, pero podemos tener el mejor sonido para ese plano en el momento en que las nubes hacen que la imagen sea débil...

Me parece que es un problema para el sonidista no poder decidir el momento en que la grabación comienza y cuándo termina. Sin hablar de la posibilidad de grabar sonidos adicionales.

La otra diferencia es la duración y el precio de los casetes. Un rollo de película dura 10 minutos. El *cameraman* filma sólo cuando es necesario, lo que provoca una gran concentración. En video, como no cuesta nada, se filma mucho. Podemos filmar decenas de horas. La disponibilidad, el estar al acecho, se desdibuja... Y el cambio se hace sentir quizá más en la postproducción que en la filmación: el desglose se hace a veces viendo el material en acelerado, sin escuchar bien el sonido. El montajista puede no escuchar el sonido independientemente en momentos

en que, por ejemplo, la imagen no es interesante, debido a que el sonido y la imagen están en el mismo soporte, y una parte de nuestro trabajo desaparece, nadie lo escucha.

Algunos realizadores incluso filman sin sonidista. El grabador está integrado a la cámara, y eso les parece suficiente. ¿Por qué no? ¿Pero podría uno imaginarse una filmación en la que no se mirara por el visor? Pero, a veces, filman sin auriculares, y en consecuencia sin prestarle atención al sonido que están fabricando. Y cuando se mira el material filmado, ahí se ven los problemas. A veces se subtítulo porque no se entiende nada.

Y sin embargo, películas filmadas por una persona sola han existido, aun antes del video. Raymond Depardon y Denis Gheerbrant lo han hecho, pero preparando las cosas previamente con un sonidista. Es una verdadera elección en lo que concierne al dispositivo de filmación; en consecuencia es una elección de la puesta en escena, y entonces se inventan los medios técnicos utilizados en el film que se quiere hacer. En esos casos, es una decisión que se toma. Es algo completamente distinto cuando se deja que Sony se ocupe del sonido del film porque no se ha pensado en ello.

A medida que trabajaba en mi oficio, aprendía que el cine era también la decisión de "no filmar", de no filmar todo, todo el tiempo. Esperar el momento justo para dar al montajista un buen sonido. Hoy, cuando el sonido se graba en el mismo soporte que la imagen, tengo menos posibilidades de elegir lo que puedo aportar al film. Y eso es una carencia.

Como ven, para mí, el oficio de sonidista es el mismo... y no exactamente el mismo.